GEORGE GROSZ UND WIELAND HERZFELDE

Die Kunst ist in Gefahr

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstistingef01gros

MALIK-BÜCHEREI

Band 3

Einband und Schlußzeichnungen von George Grosz

Copyright by DER MALIK-VERLAG, Herzfeld & Gumperz Berlin, 1925. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung

George Grosz und Wieland Herzfelde

DIE KUNST IST IN GEFAHR

Drei Aufsätze

DER MALIK-VERLAG

Inhalt

Seite

Die Kunst ist in Gefahr 5

Paris als Kunststadt 33

Statt einer Biographie 39

Zwei Schlußzeichnungen . . . . . 38 u. 45

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Die Kunst ist in Gefahr

Ein Orientierungsversuch

Betrachtet man die Kunst der Gegenwart, so findet man eine tolle und verwirrte Materie. Es ist nicht leicht, zu einem richtigen Urteil zu gelangen.

Diese Zeit in ihren Widersprüchen und ihrem rücksichtslosen Kampf aller gegen alle zeitigt naturgemäß auch widerspruchsvolle, einander rücksichtslos bekämpfende Kunstbestrebungen. Wie sieht es heute um die Kunst aus?

Vordergrund

Betreten wir die Kunstarena! — Vom Pathetiker bis zum Exzentrikclown tummelt sich da ein eigentümliches Völkchen — oft Frohsinn und Sonnenschein, aber auch Stank und Kampf bis auf zerbrochenen Pinselstiel und verbogenen Konstruktionszirkel. Betrieb —, Reklame —, Geräusch; aber auch vornehme Abgesondertheit, Resignation und Weltflucht. Individuelle Vielfältigkeit bis in die Akademieklassen hinein. Kunstschriften aller Art, dreieckig, quadratisch, länglich — eine die andere bekämpfend, voll von Problemen und Theorien. Greift man danach, so fragt man: Wer hat die wahre Kunstmeinung? „Der Sturm", „Der Kunst-

wart", „Der Cicerone" oder „Kunst und Künstler", „G", „Das Kunstblatt"?

Revue Da verleugnet eine Gruppe jegliche Tradition; in wilder Ekstase schwingt man das Handwerkszeug und malt barbarischer als Ureinwohner. Andere sind streng gotisch und gebrauchsfertig katholisch, eine Abart äußert sich zionistisch oder buddhistisch. Andere wieder kommen alt-toskanisch —, angeregt von alten Meistern bringen sie gut mondäne Schlankheit, oder Kopf verkehrt, Knock-about, mit leicht Pariser Sauce. Auch die Kubisten mit der ewigen Gitarre wollen nicht aussterben, obwohl neuerdings die Klassik im Kurs gestiegen und Ingres, Flaxmann, Poussin und Genelli anfangen, aus den Gräbern zu steigen. Dann die Futuristen, die Simultan-Anbeter und Geräusch-Verehrer. Wieder andere mischen aus altrussischem Heiligenbild und aufgesüßtem Kubismus ein großstädtisches Ragout-fin. Manche verzichten — ehrlich währt am längsten — überhaupt aufs Erneuern und Experimentieren, sie bleiben brav bei gewohnter Hausmannskost. Ihnen sind die optischen Gesetze und Farbforschungen der Impressionisten (beispielsweise die Ausschnittmethode der Japaner, — der Fushijama*) durch ein Fischernetz gesehen), — die Versuche der Pointillisten und Neopointillisten

*) Berg in Japan, beliebtes Motiv der japanischen Maler

immer noch neu. Andere schwören auf Laibl, Lehnbach, Menzel oder Defregger, und der pastose Strich eines Trübner wird besonders in Süddeutschland in weiten Kreisen geschätzt. Dann die Maler der Scholle, Eichler, Putz, Erler und die hundertprozentig deutschen Maler Karl Vinnen, Hans Thoma, auch allerhand Eigenbrötler, die, wie Kubin, Ensor und Doms, trotz Automobil und Radio immer noch an Hexen, Feen, Lurche und Nachtspuk glauben. Nicht zu vergessen die Maler, die auf dem rechten Flügel der „Großen Kunstausstellung" zu Hause sind, die Meister der großen Gesellschaftsporträts, der Repräsentationsbilder, der lebensgroßen Pferde und Madonnen, — ordengeschmückt und hoch in Ehren wirken sie, von den oberen Zehntausend anerkannt und geschätzt; zuguterletzt die Panoramen- und Passagemaler, die sich auch Künstler nennen. Warum nicht? Schließlich sind es nur beschränkte Zirkel, die ihnen das Recht dazu absprechen.

Wer hat nun das richtige Urteil? Welcher Standpunkt ist zu bejahen? Wie äußern sich heute die Künstler, diese „feinsten Nerven der Gesellschaft"? Wie und wo verspürt man ihren Einfluß?

Gesunkener Kurs

Keine Zeit war der Kunst feindlicher als die heutige, und es trifft für den Durchschnittstyp des heutigen Menschen zu, wenn man behauptet,

er könne ohne Kunst leben. Was immer man unter Kunst verstehen mag, feststeht, daß es eine ihrer ursprünglichsten Aufgaben ist, den im Menschen lebenden Bildhunger zu befriedigen. Dieser Bildhunger besteht heute in den Massen vielleicht mehr als je, und er wird in noch nie dagewesener Weise befriedigt; aber nicht durch das, was wir landläufig mit unseren überkommenen Schaufensterbegriffen als Kunst bezeichnen — die Illustrationsphotographie und der Kinemathograph werden diesem Bedürfnis gerecht.

Mit der Erfindung der Photographie begann die Dämmerung der Kunst. Sie ging ihrer Rolle als Berichterstatterin verlustig. Die romantischen Sehnsüchte der Masse werden im Kino befriedigt, dort findet Liebe, Ehrgeiz, der Drang ins Unbekannte und zur Natur genügend Nahrung, auch wer Aktualitäten oder historisches Gepränge liebt, kommt auf seine Kosten: Der Landesvater mit und ohne Zylinder, Raubmörder Haarmann, Turnerfest und Denkmalsfeiern, unsere braven Grünen — alles ist da. Hindenburgs leiddurchfurchtes Antlitz ist der Menschheit durch keinen Rembrandt, durch keinen Dürer erhalten. Von Dempseys Muskeln zeugt kein Michelangelo.

Chaplin schlägt Rembrandt

Es wird eingewandt, das sei doch nicht das Wesentliche der Kunst. — Wie es des Künst-

lers Auge schaut und wie er das Geschaute übersetzt —, aufs Seelische komme es an. Das heißt zugeben, daß die Berichterstattung heute in der Kunst so gut wie wegfällt. Auch Sie gehen, wenn Sie wissen wollen, wie die Welt aussieht, ins Kino, nicht in eine Kunstausstellung. Im Kino ist also die eine Hälfte der Kunst, für die meisten die wichtigere Hälfte, vollkommener als je, zu finden. Der anderen Hälfte bleibt es vorbehalten, Feineres, Verinnerlichtes, Edleres zu bringen als die Kunst zu Zeiten unserer Vorväter, denen die Kunst meist Berichterstattung war vom Diesseits sowohl wie vom Jenseits.

Die bessere Hälfte

Der menschliche Geist schreitet im Technischen munter fort. Und so ist die Filmhälfte der Kunst nicht mehr gebunden an einen viereckigen Leinwandrahmen. Wohl verpackt liegt das heutige Kunstwerk in einer kleinen Blechtrommel und wirkt, auch ein Vorzug, gleichzeitig in New York, Berlin, London, Paris, aber ebensogut in den entlegensten Provinzstädten. Wie mühselig und veraltet scheint dagegen das Herstellen eines Ölbildes, wie unzeitgemäß. Im Film ist auch die Arbeit eine frischere, schon da dort die Anfertigung nicht an die Begabung eines Einzelnen gebunden ist. Dadurch, daß viele Köpfe daran arbeiten, gewinnt der Film viel leichter einen sozial wirksamen Charakter als die individuelle Handarbeit des Künstlers.

Kunst in Büchsen

Nebenbei gesagt machen hier Bewegungs- und Lichtprobleme keine Schwierigkeit, die selbst in den kühnsten und gelungensten Versuchen der Maler und Zeichner nur mangelhaft gelöst sind. Was ist angesichts eines bewegten Meeres im Film eine mit demselben Motiv vollgemalte Leinwand? — eine langweilige Angelegenheit, die bestenfalls mehr oder minder gut gekonnt ist.

Nun ja, viele unserer Maler haben dies eingesehen. Man anerkannte die überlegenen Reproduktionsfähigkeiten der Technik und stellte das Abbilden der Natur ein. Versenkte sich ins eigene Innere, träumte sich fort von dieser Welt der realen Dinge und hörte auf das „orphische Schwingen" seiner Seele. Die Seele sollte das Rennen machen.

Seele macht das Rennen

Hier starteten viele Expressionisten. Ehrbare, ein wenig tief veranlagte Herren. Kandinsky musizierte — und projizierte die seelische Musik ins Leinwandviereck. Paul Klee häkelte am Biedermeiernähtisch zarte Jungmädchenhandarbeiten. Lediglich die Gefühle des Malers blieben Darstellungsobjekt der sogenannten reinen Kunst, folglich mußte der wahre Maler sein Innenleben malen. — Da beginnt die Kalamität. Das Ergebnis: 77 Kunstrichtungen. Alle behaupten, die wahre Seele zu malen.

Es gab auch Gruppen, die sahen ein, so geht

es nicht, die Seele ist ein gar zu schwankendes Gebilde — und mit Feuereifer stürzten sie sich auf andere Probleme. Simultanität, Bewegung, Rhythmus! Es war natürlich vergeblicher Idealismus: Simultanität und reine Bewegung kann man eben auf einem Malgrund nur unzulänglich ausdrücken.

Und doch lagen hier die Anfänge neueren Erkennens. Man ging weiter und konstruierte. Indem man von Dynamik sprach, erkannte man bald, daß in den trockenen Ingenieurszeichnungen die Dynamik ihren unmittelbarsten Ausdruck fand. Der Zirkel und das Lineal vertrieben die Seele und die metaphysischen Spekulationen. Die Konstruktivisten traten auf. Sie sehen mit mehr Klarheit in die Zeit. Sie flüchten nicht ins Metaphysische. Ihre Ziele sind frei von altertümlichen, abgewirtschafteten Vorurteilen. Sie wollen Sachlichkeit, wollen für tatsächliche Bedürfnisse arbeiten. Sie fordern wieder den kontrollierbaren Zweck in der künstlerischen Produktion.

Zirkel und Lineal vertreiben die Seele

Leider haben die Konstruktivisten in der Praxis einen Fehler — sie erreichen ihren Zweck nicht, denn sie klammern sich in der Mehrzahl daran, im überkommenen Wirkungsbereich der Kunst zu verbleiben. Sie vergessen in der Regel, daß es nur einen Konstruktivistentyp gibt: den Ingenieur, den Baumeister, den Metallarbei-

ter, den Tischler, kurz, den Techniker. Sie glauben, jene zu lenken, sind aber in Wirklichkeit nur ihr Reflex. — Die Ehrlichsten stellen daher die sogenannte Kunst beiseite und fangen an, sich mit den wahren Grundlagen des Konstruktivismus zu befassen, mit den technischen Wissenschaften. Selbst dann versuchen sie das schöne Wort „Kunst" noch zu retten und — kompromittieren es. Die Möbel aus dem Weimarer Bauhause etwa sind vermutlich trefflich konstruiert. Und doch sitzt man lieber auf manchem Stuhl, den ganz anonyme Tischler fabrikmäßig herstellen — denn er ist bequemer als der von einem in technischer Romantik schwelgenden Bauhauskonstrukteur entworfene. Der Konstruktivismus führt logisch entwickelt überhaupt zum Abbau des Künstlers in heutiger Form. Er führt zum Beruf des Ingenieurs, des Architekten und Technikers, des wahren Gestalters unserer Zeit. In Rußland hat diese konstruktivistische Romantik noch einen tieferen Sinn und ist auch tatsächlich weit mehr sozial bedingt als in Westeuropa. Dort ist der Konstruktivismus zum Teil der natürliche Reflex auf die starke maschinelle Offensive des beginnenden Industrieaufbaus. Den Bauern ist dort das Erlebnis einer elektrischen Anlage, eines rotgestrichenen Traktors der Kees-Kompagnie, einer Turbine noch etwas ganz Neues

Man sitzt schlecht

und Unerhörtes. Dort ist sogar das platonisch mit maschinellen Konstruktionen bemalte Leinwandviereck nicht so zwecklos wie in Westeuropa. Die Suggestivkraft der maschinellen Ästhetik, die für Laien ans himmlisch Wundervolle grenzenden Geheimnisse der Technik werden zum Anknüpfungspunkt an die mehr gefühlsmäßig als verstandesmäßig reagierenden Massen. Der Künstler ist (wenn auch vielleicht unbewußt) Mittler und Werber für die Idee der industriellen Entfaltung. Ich*) habe mich persönlich davon überzeugt, daß in der Staatlichen Akademie zu Moskau eine Abteilung eingerichtet ist, in der man die Schüler in Statik und Mechanik unterweist, so daß dort Künstler sein in vielen Fällen heißt: technischer Student sein.

Vom Künstler zum technischen Studenten

Dergestalt wird aus manchem zunächst gefühlsmäßig von der Schönheit der Technik angezogenem Kunstbeflissenen bald ein wirklicher „Konstruktivist".

Im Westen kann sich aber die Kunst solche Aufgaben nicht mehr stellen. Hier bedarf die Technik nicht des Umwegs über die Kunst, denn sie ist längst Allgemeingut der breitesten Massen in Stadt und Land.

Was also tun? Alles bisher Gesagte führt nur zu der einen Lösung: Liquidierung der

*) Hier und überall, wo in der Einzahl geschrieben wird, beziehen sich die Ausführungen auf George Grosz.

Kunst! Und doch befriedigt diese Lösung nicht. Woran liegt das?

Das eingangs erwähnte „Innerliche" in der Kunst scheint doch noch andere Inhalte haben zu können, die es nicht nur verstaubten Köpfen möglich machen, Künstler zu bleiben. Es ist keine Laune, sondern ein generationenalter Trieb, der Menschen, oft selbst in bitterster Not, darauf beharren läßt, als Künstler, nur als Künstler zu wirken. Sie glauben unerschütterlich daran, es gäbe noch Dinge zu sagen, die allein der Künstler sagen kann, und die gesagt werden müssen. Wenn auch die Gegenwart sie nicht hören will — es bleibt der Trost, daß vielleicht in Zukunft, und sei es erst nach dem Tode, eine Generation leben wird, die ihren Werken gerecht wird. Jahrhundert-Ausstellungen fördern ja auch heute plötzlich irgendeinen Namen ans Tageslicht und beleben den Kunstmarkt überraschend mit dem Ruhm eines bei Lebzeiten „Verkannten".

Wenn heute nicht, dann morgen

Das gläubige Bewußtsein, Ewigkeitswerte zu schaffen, verleiht ihnen die Spannkraft, unbekümmert Gleichgültigkeit oder Ablehnung der Mitwelt zu ertragen. Man steht der erstaunlichen Tatsache gegenüber, daß eine Anzahl oft hochentwickelter Menschen offenbar zwecklos ein Leben lang arbeitet, sich nur an die zwei Begriffe Zukunft und Ewigkeit klammernd

(wenn man von den Tagessorgen und den Kniffen absieht, die die Beschaffung des Notwendigsten mit sich bringt). Die Glückspilze unter ihnen sehen einige ihrer Werke noch bei Lebzeiten in einsamen Privatgalerien, vielleicht sogar in Museen hängen.

Grünewald bei Cassirer

Sollte dies der Zweck unseres Strebens sein, in Galerien bewundert zu werden? Die Vorstellung, Grünewald hätte seinen Isenheimer Altar bei Cassirer ausgestellt, beleuchtet kraß die problematische Stellung des Künstlers in der heutigen Gesellschaft. Eine Sackgasse: Materiell gequält, ist er meist von einem Idealismus, einer eigenartigen Begeisterung besessen für die Zukunft, für die Ewigkeit.

In der Sackgasse

Es kommt darauf an, festzustellen, was der Künstler sich unter Zukunft (Ewigkeit ist ja nur ihre Fortsetzung) eigentlich vorstellt. Daß er beim Malen nicht auf die Anerkennung einer kommenden Zeit hofft, in der es keinen Menschen gibt, versteht sich von selbst. Bliebe die Menschheit in Zukunft so, wie sie zu Lebzeiten des Künstlers war, so würde sie niemals Gründe für die erhoffte posthume Anerkennung haben. Sie muß sich also ändern. Ja: es ist unausgesprochene Hoffnung jedes Künstlers, der auf künftige Anerkennung rechnet, daß die Menschen neue Maßstäbe und Urteile finden werden; und sicher würde er helfen, für sich und

den Erfolg seines Werkes diese Änderung herbeizuführen. Ja, viele sind überzeugt, durch ihr Werk, sei es auch auf mystische Weise, dies tatsächlich bereits zu tun.

Mystische Spekulation

Und so erklärt sich die paradoxe Tatsache, daß die anämischen, langhaarigen, sonderbaren Menschen in den fünften Stockwerken unserer Großstädte, die keiner Katze einen Stein nachwerfen und die Portierfrau fürchten, von nichts tiefer gekränkt werden können als von Zweifeln, daß ihr Werk dem Fortschritt diene.

Unterm Dach

Zu diesem eigentümlichen Völkchen habe ich gehört. Ich will an meiner Entwicklung zeigen, wieweit es ein revolutionäres Empfinden ist, das den Künstler anspornt, unabhängig von der Gegenwartswirkung zu arbeiten.

Lange genug hieß es, ein echter Maler müsse dumm sein. Muß er dumm sein? Bezeichnet nicht die empirische Weisheit die Künstler als die Edelsten der Nation.

Dürfen sich die „Edelsten der Nation" nur auf Kultivierung ihrer Gefühle beschränken und im übrigen ahnungslose Kerle sein, ohne Kenntnisse und Erkenntnisse? Wenn ja, dann haben die Künstler recht, die glauben, um revolutionär zu sein, genüge es, jahraus jahrein zu pinseln und auf eine bessere Zukunft zu hoffen. Meine Meinung ist, daß sie nicht das Recht dazu ha-

Pinseln und Hoffen!

ben, daß gerade ein Künstler seine Kenntnisse und Erkenntnisse stets erweitern muß, selbst auf die Gefahr hin — nicht mehr gut zu lieben, sondern gut zu hassen.

Aus eigner Erfahrung

Als ich begann, die Welt bewußt zu erleben, entdeckte ich bald, daß es mit der Buntheit, dem Glanze des Lebens und vor allem mit meinen Mitmenschen nicht weit her war. Damals war ich verschwommener Idealist und noch recht romantisch, fühlte mich einsam und schloß mich ab. Unwissend, überschätzte ich Kunst und kam zu ganz schiefen Gesichtswinkeln. An beiden Augen hatte ich Scheuklappen. Die Menschen haßte ich. Sah alles von meinem kleinen Dachatelier aus. Unter mir und neben mir Kleinbürger und Hausbesitzer und kleine Kaufleute, deren Gerede und Ideen mich anwiderten. So wurde ich ein richtiger misanthropischer und skeptischer Individualist. Glaubte, töricht und verbildet wie ich war, ich hätte die Weisheit und Erkenntnis gepachtet, und fühlte mich stolz, weil ich glaubte, die Dummheit zu durchschauen, die mich wie ein Nebel umgab. Meine damaligen Zeichnungen waren der Niederschlag dieser Haßstimmung. Ich zeichnete z. B. einen Stammtisch im Bierhaus Siechen, wo die Menschen wie dicke rote Fleischmassen in graue häßliche Säcke gepreßt saßen. Um zu einem Stil zu gelangen, der drastisch und

Wie ein Schimmel

unverblümt die Härte und Lieblosigkeit meiner Objekte wiedergab, studierte ich die unmittelbarsten Manifestationen des Kunsttriebes: Ich kopierte in Pissoirs die folkloristischen Zeichnungen, sie erschienen mir als der Ausdruck und die kürzeste Übersetzung starker Gefühle. Auch Kinderzeichnungen regten mich ihrer Eindeutigkeit wegen an. So kam ich allmählich zu einem messerharten Stile, dessen ich zur Aufzeichnung meiner damals von absoluter Menschenverneinung diktierten Beobachtungen bedurfte. Hierin lag gleichzeitig die Gefahr, durch die Stilisierung in der Zeichnung zu erstarren.

Naturstudien

Als Gegengewicht trieb ich fleißig Naturstudien, was ich eine Zeitlang vernachlässigt hatte. Ich bewunderte die Japaner, die mit unendlichem Fleiß die Natur beobachteten. Und fand ihre Holzschnitte voller Lebendigkeit, besonders gefiel mir, daß sie meistens das alltägliche Leben schilderten. Ebenso regte mich Toulouse-Lautrec an. Aber auch alte primitive Holzschnitte sah ich gern, fand hier in der einfachsten Strichtechnik sinnfälligsten Ausdruck. Auf der Straße, in den Cafés, in Varietés usw. machte ich Notizen und Skizzen und analysierte manchmal zu Hause noch schriftlich meine Eindrücke. Damals, vor dem Kriege, plante ich ein großes dreibändiges Werk: „Die Häßlichkeit der Deutschen." Es kam aber über die Anfangskapitel

nie hinaus, da damals der Malik-Verlag noch nicht existierte.

Vorübergehend war ich in Paris. Einen besonderen Eindruck hat Paris nicht auf mich gemacht, und die übertriebene Anhimmelung dieser Stadt habe ich nie geteilt.

Die Menschen sind Schweine

In der Vorkriegszeit ließen meine Erkenntnisse sich derart zusammenfassen: Die Menschen sind Schweine. Das Gerede von Ethik ist Betrug, bestimmt für die Dummen. Das Leben hat keinen Sinn als den, seinen Hunger nach Nahrung und Weibern zu befriedigen. Seele gibt es nicht. Hauptsache — man hat das Nötige. Ellenbogengebrauch war notwendig, allerdings ekelhaft. So drückte sich auch in meiner Produktion ein starker Abscheu vor dem Leben aus, der nur überboten wurde vom Interesse für die Vorgänge. Wurde der Ekel zu groß, betrank man sich.

Die große Zeit

Der Ausbruch des Krieges machte mir klar, daß die Masse, die unter der Suggestion der Presse und des militärischen Gepränges begeistert durch die Straßen zog, willenlos war. Der Wille der Staatsmänner und Generale beherrschte sie. Auch über mir spürte ich diesen Willen, war aber nicht begeistert, da ich die individuelle Freiheit bedroht sah, in der ich bis dahin lebte. Ich wünschte, in Distanz von den Menschen und ihren Einrichtungen meinen Be-

dürfnissen zu leben — nun lief ich Gefahr, zur militärischen Gemeinschaft mit den mir so verhaßten Menschen gezwungen zu werden.

In Drillich und Halsbinde

Mein Haß konzentrierte sich auf die, die mich dazu zwingen wollten. Den Krieg betrachtete ich als eine ins Ungeheuerliche ausgeartete Erscheinungsform des üblichen Kampfes um Besitz. Dieser Kampf war mir im Detail schon widerwärtig, en gros erst recht, doch konnte ich nicht verhindern, daß man mich vorübergehend zum preußischen Soldaten machte. Zu meiner Verwunderung nahm ich wahr, daß es Leute gab, die auch nicht so recht begeistert waren. Diese Leute haßte ich etwas weniger. Und das Einsamkeitsgefühl nahm ein wenig ab. Das Soldatenleben regte mich zu mancher Zeichnung an. Einigen Kameraden machten diese Zeichnungen offenbar Freude: sie teilten meine Gefühle; und mir war eine solche Bestätigung lieber als die Anerkennung dieses oder jenes Kunstsammlers, der ja doch nur meine Arbeiten vom spekulativen Standpunkt aus einschätzte.

Es dämmert

Zum erstenmal zeichnete ich nun nicht nur, weil es mir Freude machte, sondern im Bewußtsein, daß auch andere Menschen meine Erlebnisse hatten, meine Gesinnung teilten. Ich begann einzusehen, daß es einen besseren Zweck gab, als nur für sich und den Kunsthändler zu arbeiten. Ich wollte Illustrator, Journalist wer-

den. Die hohe Kunst, soweit sie die Schönheit der Welt darzustellen bestrebt war, interessierte mich noch weniger als zuvor — mich interessierten die Tendenzmaler und Moralisten: Hogarth, Goya, Daumier und verwandte Künstler. Obwohl mich die um jene Zeit besonders lebhaften Auseinandersetzungen zwischen den jungen Kunstrichtungen sehr beschäftigten und ich in formaler Hinsicht manche Anregung dadurch erfuhr — konnte ich die allgemeine Indifferenz dieser Kreise dem sozialen Geschehen und den Ereignissen der Gegenwart gegenüber nicht teilen. Ich zeichnete und malte aus Widerspruch und versuchte durch meine Arbeiten die Welt in ihrer ganzen Häßlichkeit, Krankheit und Verlogenheit darzustellen. Nennenswerte Erfolge hatte ich damals nicht. Machte mir auch keine besonderen Hoffnungen, fühlte mich aber durchaus revolutionär, da ich meine Ressentiments für Erkenntnisse hielt.

Der Krieg änderte daran nichts grundlegend. Ich blieb selbst meinen Freunden gegenüber mißtrauisch, so etwas wie Kameradschaft paßte nicht in mein Weltbild, ich wollte mir keine Illusionen machen. Begann zwar von revolutionären Strömungen zu hören, kam aber leider nirgends in direkte Berührung damit und blieb skeptisch: Man brauchte nur die S. P. D. ansehen — große Menschheitsverbrüderung und

Kriegskreditbewilligung in einem Atem. Das war die Wirklichkeit. Allerdings gab es für mich keine Swedenborgsche Hölle und dämonischen Mächte mehr, ich fing an, die eigentlichen Höllenfürsten und Teufel zu sehen: Männer mit langen Hosen und Bärten, mit und ohne Orden. Hoffnungen mancher Freunde auf Frieden und Revolution hielt ich für unbegründet.

Dada und Kohlrübe

Wieder Zivilist, erlebte ich in Berlin die Uranfänge der Dada-Bewegung, deren Beginn in die Zeit der Kohlrübe in Deutschland fiel.

Diese deutsche Dada-Bewegung hatte ihre Wurzeln in der Erkenntnis, die manchen Kameraden und auch mir gleichzeitig kam, daß es vollendeter Irrsinn war, zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben — da gab es immer noch Leute, die Geist und Kunst für eine selbständige Macht hielten.

Jesus im Schützengraben

Der Dadaismus war die einzige wesentliche künstlerische Bewegung in Deutschland seit Jahrzehnten. Lächeln Sie nicht — an dieser Bewegung sind alle „Ismen" in der Kunst zu kleinen Atelierangelegenheiten von vorgestern geworden. Der Dadaismus war keine „gemachte" Bewegung, sondern ein organisches Produkt, entstanden als Reaktion auf die Wolkenwande-

rertendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachsannen, während die Feldherren mit Blut malten. Der Dadaismus zwang die Kunstbeflissenen, Farbe zu bekennen.

Dada als Kammerjäger

Was taten die Dadaisten? Sie sagten, es ist egal, ob man irgendein Gepuste von sich gibt — oder ein Sonett von Petrarca, Shakespeare oder Rilke, ob man Stiefelabsätze vergoldet oder Madonnen schnitzt: Geschossen wird doch, gewuchert wird doch, gehungert wird doch, gelogen wird doch; wozu die ganze Kunst? War es nicht der Gipfel des Betrugs, wenn man vorgab, sie schaffe geistige Werte; war sie nicht unglaublich lächerlich, da sie sich ernst nahm, aber niemand sie. „Hände weg von der heiligen Kunst!“ schrien die Gegner des Dadaismus. „Die Kunst ist in Gefahr!“ „Der Geist wird entwürdigt!“ Was faselten sie von Geist, wo es doch nur einen sowieso würdelosen Geist gab, den der Presse, die schrieb: Zeichnet Kriegsanleihe! — was von Kunst, da sie glücklich bei der Aufgabe angelangt war, das sich damals täglich mehr entlarvende Gesicht von Anno 13 wieder mit Schönheit und Interessantheit zu überschminken.

Gegen Windmühlen

Heute weiß ich und mit mir alle anderen Begründer des deutschen Dadaismus, daß unser einziger Fehler war, uns mit der sogenannten Kunst

überhaupt ernsthaft beschäftigt zu haben. Der Dadaismus war der mit Gröhlen und höhnischem Gelächter vollzogene Durchbruch aus einem engen, überheblichen und überschätzten Milieu, das, zwischen den Klassen in der Luft schwebend, keinerlei Mitverantwortlichkeit dem Leben der Allgemeinheit gegenüber kannte. Wir sahen damals die irrsinnigen Endprodukte der herrschenden Gesellschaftsordnung und brachen in Gelächter aus. Noch nicht sahen wir, daß diesem Irrsinn ein System zugrundelag.

Die nahende Revolution brachte allmähliche Erkenntnis dieses Systems. Zum Lachen war kein Anlaß mehr, es gab wichtigere Probleme als die der Kunst; wenn sie noch irgendwelchen Sinn haben sollte, mußte sie sich diesen Problemen unterordnen. In dem Nichts, wo wir uns nach Überwindung der Phrase von der Kunst befanden, verlor sich ein Teil von uns Dadaisten, hauptsächlich jene in der Schweiz und in Frankreich, die die sozialen Erschütterungen des letzten Jahrzehnts mehr aus der Zeitungsperspektive miterlebt hatten. Wir andern aber sahen
Es tagt die neue große Aufgabe: Tendenzkunst im Dienste der revolutionären Sache.

Die Forderung einer Tendenz erregt in der Kunstwelt heute noch, ja vielleicht mehr als früher, entrüsteten und geringschätzigen Widerspruch. Man gibt zwar zu, daß es zu allen

Zeiten bedeutende Werke tendenziösen Charakters gegeben hat, aber man schätzt solche Werke nicht ihrer Tendenz, sondern ihrer formalen, „rein künstlerischen" Qualitäten wegen. Diese Kreise verkennen gänzlich, daß zu allen Zeiten jede Kunst eine Tendenz enthielt, daß nur der Charakter und die Klarheit dieser Tendenz wechselten. Einige grob skizzierte Beispiele: Die Griechen propagierten den „schönen Menschen": Sport, Körperkultur, damit zusammenhängend: Eros, Kriegstüchtigkeit, ihre religiösen Anschauungen — mit einem Wort, den hundertprozentigen Griechen. Die Gotiker standen ausnahmslos der christlichen Propaganda zur Verfügung. Im Mittelalter schaffen die Künstler, was den Königen, den Patriziern und Handelsherren gefällt; die urzeitlichen Höhlenmenschen, die Urvölker, die Neger, sie haben ihre Jagd-, Sexual- und Götzenkunst*). Heute, da wir dicht dabeistehen und die Materie besser kennen, können wir zahllose Tendenzen unterscheiden. Einige Beispiele: Menzel ist der Maler des Preußentums und des deutschen Frühindustrialismus, Defregger bringt kleinbürgerlich idealisierende, heimattreue und lebenslustige Anekdoten. De-

Galopp durch die Kunstgeschichte

*) Anmerkung: In der Kunst all dieser Epochen gab es natürlich gleichzeitig verschiedene Tendenzen, die zu unterscheiden indessen Spezialstudien voraussetzt.

lacroix ist der Maler des Weltbürgertums, gestützt auf Historie und Tradition, für Heldendentum, Fortschritt und ein mächtiges Frankreich. Toulouse-Lautrec durchschaut den vielberühmten französischen Vergnügungs- und Fremdenbetrieb, entschleiert die bürgerliche Erotik. Gauguin ist zivilisationsmüde, glaubt wie Seume an den „besseren Wilden", propagiert den romantischen Individualismus. Angelo Jank malt die Reiterfreuden des aristokratischen Herrenmenschen. Hodler ist für Verinnerlichung, metaphysischen Monismus, Achtung vor historischen Großtaten und heroischen Leidenschaften. Kokoschka treibt Propaganda für den „sublimen", komplizierten, degenerierten „letzten Bürger" und dessen Problematik. Hans Thoma liebt den harmlosen, ländlichen, verträumten Menschen, idealisiert Natur und Heimat, propagiert altertümliche Indifferenz gegen aktuelle Interessen und soziale Fragen.

Alles hat Tendenz

Diese Beispiele dürften genügend zeigen, daß Tendenz etwas in der Kunst nicht nur Vorkommendes, sondern etwas Typisches ist. Gewiß ist den Künstlern nicht immer die Tendenz ihrer Arbeit bewußt, das ändert jedoch nichts an der Wirkung. Man kann bei jedem Künstler, wenn man nur sein Schaffen in seiner Gesamtheit und inbezug auf die Welt, in der er lebte, betrach-

tet, bestimmte Tendenzen in seinen Werken erkennen.

Nun gibt es aber noch Künstler, die bewußt und betont jeder Tendenz auszuweichen versuchen, indem sie vollkommen aufs Gegenständliche, sogar aufs Problematische verzichten. Oft glauben sie, triebhaft und ohne Absicht schaffen zu können, vergleichbar der Natur, die ohne sichtbaren Zweck Kristallen, Pflanzen, Steinen, Allem was ist, Form und Farben verleiht. Sie geben ihren Bildern unverständliche Namen oder nur Nummern. Offenbar liegt dieser Methode das Bestreben zugrunde, ähnlich der Musik, unter absichtlicher Ausschaltung aller anderen Wirkungsmöglichkeiten, reine Reizwerte zu geben. Der Maler habe nichts als Form- und Farbenschöpfer zu sein. Ob diese Künstler nun glauben, ihr Werk habe keine „tiefere Bedeutung", oder ob sie ihm einen für den Betrachter kaum zu erratenden gefühlsmäßigen oder metaphysischen Sinn zusprechen —, Tatsache bleibt, daß sie absichtlich auf die gesamten ideologischen Beeinflussungsmöglichkeiten (auf den Gebieten der Erotik, Religion, Politik, Ästhetik, Moral, etc.) des Künstlers verzichten, dem sozialen Geschehen schweigend, teilnahmlos, also verantwortungslos gegenüberstehen oder — in den Fällen, wo das nicht

Wanderer ins Nichts

Keine Antwort ist auch eine Antwort

beabsichtigt ist — aus Unkenntnis und Unvermögen nutzlos arbeiten.

Treten solche Künstler in den Dienst der Industrie und des angewandten Kunstgewerbes, so ist dagegen so wenig einzuwenden, wie wenn ein Politiker sich als Handwerker betätigt. Begabungssache.

Soweit diese Kunstart der literarischen Attraktion aber um ihrer selbst willen getrieben wird, propagiert sie ausgesprochen blasierte Indifferenz, verantwortungslose Individualitätsgefühle.

Man sieht, wie man es auch betrachtet, die Beziehungen des Künstlers zur Welt drücken sich stets in seinen Arbeiten aus und verleihen ihnen unvermeidlich ihre Tendenz. Wenn man also einem Künstler Tendenz vorwirft, so kann es nur berechtigt sein, sofern diese Tendenz der durch den Stil sich unwillkürlich verratenden Anschauung des Künstlers widerspricht, oder falls er sein Nichtkönnen durch Hinzufügen eines tendenziösen Motivs oder Titels auszugleichen vermeint. Es kommt vor, daß jemand mit unzulänglichen Mitteln für eine Tendenz eintritt, von der er völlig überzeugt ist, auch dann kann man nicht aus dem mangelhaften Können einen Einwand gegen die Tendenz herleiten.

Können schadet nichts

Aber man hat ja noch nie gehört, daß etwa

Grützner seine Propaganda für das deutsche Bier oder für klösterliche Mannesfreuden, einem Grünewald sein christlicher Glaube zum Vorwurf gemacht worden sei. Wo heute Kunstfreunde ein Werk mit dem Hinweis auf seine Tendenz prinzipiell oder als Sensationsmache abzutun versuchen, stehen sie nicht der Arbeit des Künstlers kritisch, sondern der Idee, für die er eintritt, feindlich gegenüber.

Der Künstler, auch wenn er es nicht will und weiß, lebt also in stetiger Wechselbeziehung zur Öffentlichkeit, zur Gesellschaft, und kann sich ihren Entwicklungsgesetzen nicht entziehen, auch nicht, wenn sie, wie heute, im Zeichen des Klassenkampfes stehen. Auch vornehmes Sich-darüber- oder -außerhalb-Stellen heißt Partei ergreifen, denn solche Indifferenz und Jenseitigkeit ist automatisch eine Unterstützung der Klasse, die gerade die Macht hat, also in Deutschland des Bürgertums. Im übrigen treten eine große Zahl von Künstlern ganz bewußt für die bürgerliche Weltordnung ein, da nur darin ihre Arbeit sich bezahlt macht.

Wes Brot ich esse — des Lob ich singe

Im November 1918, als sich das Blatt zu wenden schien — da entdeckte plötzlich der weltabgewandteste Pinsel sein Herz für das arbeitende Volk, einige Monate lang wurden rote und rötliche Allegorien und Pamphlete in Massen hergestellt und behaupteten sich auch auf

Wie denke ich morgen?

dem Kunstmarkt. Doch bald zogen Ruhe und Ordnung wieder ins Land — siehe da, unsere Künstler kehrten möglichst geräuschlos wieder in die höheren Regionen zurück: „Was wollen Sie, wir sind revolutionär geblieben — aber die Arbeiter, hören Sie bloß damit auf. Sind alles bloß Spießer. In diesem Lande kann man ja keine Revolutionen machen." Und so brüten sie wieder in ihren Ateliers über ihren „wirklich" revolutionären Form-, Farb- und Stilproblemen.

Der junge Herr verdaut alles

Formale Revolution hat ihren Schreck natürlich längst verloren. Der moderne Bürger verdaut alles; einzig der — Geldschrank ist angreifbar. Der junge Kaufmann von heute ist ein anderer als der aus Gustav Freytags Zeiten: Eiskalt, distanziert, hängt er in seine Wohnung auch die radikalsten Dinge (die Raffke-Legende ist eine Erfindung der „Meggendorfer"). Sich rasch und bedenkenlos umstellen, „nicht von gestern sein" ist die Parole. Auto — letzter, schnittiger Typ. Ohne Phrasen von Berufsmission, verpflichtendem Reichtum; nüchtern, sachlich bis zum Stumpfsinn, ungläubig, illusionslos habgierig, hat er nur Verständnis für seine Ware, für alles andere einschließlich der Branchen Philosophie, Ethik, Kunst, für die ganze Kultur gibt es ja Spezialisten, die bestimmen die Mode, und das wird dann eben akzeptiert.

Die Form-Revolutionäre und „Wanderer ins Nichts" schneiden dabei nicht einmal schlecht ab, denn sie sind den Herren zu innerst verwandt, haben bei aller äußeren Verschiedenheit die gleiche indifferente, arrogante Lebensauffassung.

Male brauchbar

Wem die revolutionäre Sache der Arbeiterschaft keine Redensart oder „schöne, aber leider nicht zu verwirklichende Idee" ist, der kann sich nicht damit zufrieden geben, harmlos oder formproblematisch drauflos zu arbeiten. Er wird sich bemühen, der Kampfidee des Arbeiters Ausdruck zu verleihen, wird den Wert seiner Arbeit an ihrer sozialen Brauchbarkeit und Wirksamkeit messen, nicht an unkontrollierbaren individuellen Kunstprinzipien oder am öffentlichen Erfolg.

Letzte Runde

Fassen wir zusammen: Sinn, Wesen und Geschichte der Kunst stehen in direktem Zusammenhang mit dem Sinn, Wesen und der Geschichte der Gesellschaft. Voraussetzung der Erkenntnis und Beurteilung auch der Kunst unseres Zeitalters ist demnach ein auf Kenntnis von Tatsachen und Zusammenhängen des realen Lebens samt all seinen Erschütterungen und Spannungen gerichteter Geist. Die Menschheit bemächtigt sich seit einem Jahrhundert im größten Maßstabe der Produktionsmittel der Erde. Gleichzeitig nimmt der Kampf der Menschen

untereinander um den Besitz dieser Mittel immer umfassendere, die Menschen ausnahmslos in seinen Strudel ziehende Formen an. Es gibt Arbeiter, Angestellte, Beamte, Reisende — Aktionäre, Unternehmer, Händler, und Finanzmenschen. Der Rest ist Etappe der beiden Fronten. Dieser Kampf ums Dasein der in eine ausbeutende und in eine ausgebeutete Hälfte getrennten Menschheit heißt in seiner schärfsten und letzten Form: Klassenkampf.

Ja, die Kunst ist in Gefahr:

Der heutige Künstler, wenn er nicht ein Leerläufer, ein antiquierter Blindgänger sein will, kann nur zwischen Technik und Klassenkampfpropaganda wählen. In beiden Fällen muß er „die reine Kunst" aufgeben. Entweder indem er als Architekt, Ingenieur oder Reklamezeichner sich einreiht in das — leider noch sehr feudalistisch organisierte — Heer, das die industriellen Kräfte entfaltet und die Welt ausbeutet, oder indem er, als Schilderer und Kritiker das Gesicht unserer Zeit spiegelnd, als Propagandist und Verteidiger der revolutionären Idee und ihrer Anhänger sich einordnet in das Heer der Unterdrückten, die für ihren gerechten Anteil an den Werten der Welt, für eine sinnvolle, soziale Organisierung des Lebens kämpfen.

Paris als Kunststadt

Frankreich galt von jeher als das Mekka der deutschen Künstler. Dort holte man sich den wahren Schliff als Maler. Die vielen großen Talente, die dort lebten und arbeiteten, zogen viele fremde Kunstschüler an, ganze Dynastien von Malern holten sich ihre künstlerische Bildung dort. Meister, wie Thomas Couture, bildeten direkt Berühmtheiten aus und wurden als Lehrer in der ganzen Welt gepriesen und gefeiert. Erfolgreiche Schulen entstanden, und große Begabungen, die aus ihnen hervorgingen, verliehen ihnen Ansehen und Namen.

So gelangte Paris allmählich in den Ruf des wahren Kunstzentrums der Welt. Und wer den wahren Geist der Malerei, die letzten Feinheiten der „peinture", sich aneignen wollte, ging dorthin. In Paris entstanden die letzten großen Bewegungen: die der Impressionisten mit ihrem Stab blendender Talente, die Schule von Fontainebleau, später der Pointillismus, dann der Kubismus usw., die überall in der Welt enormen Einfluß auf die jüngeren und auf manchen älteren Künstler ausübten. Kein Wunder, daß man Paris und seine ganze Atmosphäre, die offenbar doch den Künstlern so günstig war, in den Himmel hob.

Heute, nach den langen Jahren der Absperrung, der

Zeitungslügen und der Inflation — gibt es wieder eine ganze Anzahl von Künstlern sowie literarischen Commis voyageurs, die nach Paris pilgern in dem alten romantischen Vorurteil, ins Mutterland des wahren Geistes zu kommen, und mit allerlei Einführungs- und Empfehlungsschreiben die dortigen Ateliers und Meister heimsuchen. Emsig, wie Bienen überall den Rüssel hineinsteckend, um dann ihre Eindrücke in Form von mehr oder minder langen Feuilletons abzulagern. Manche, meist welche, die schon früher in Paris gelebt und gearbeitet haben, schreiben gleich ganze Bücher. Sie, die der Krieg vertrieb, kehren nun zurück zu ihrer Jugendgeliebten, sehen nicht oder wollen nicht sehen, daß diese Dame inzwischen beträchtlich gealtert ist. Für sie besteht immer noch das alte Paris, wie man es seinerzeit in der ersten romantischen Einstellung, vielleicht auch in gewissem Gegensatz zur preußischen Welt, sah — das war natürlich lange vor dem Kriege. Damals, als das vielgenannte Café du dôme noch Standquartier der deutschen Künstlerclique gewesen.

Aber wie das Café du dôme sein Aussehen verändert hat, renoviert und gründerjahrhaft umgebaut worden ist, so hat sich auch die alte Illusion von Paris überlebt. Man stellt fest, daß das meiste, was in den Artikeln über Paris berichtet wird — veraltet, erdichtet und abgestanden ist. Kurz: daß noch mit den alten Maßstäben gemessen wird, während inzwischen neue Maße eingeführt sind (wie es vielfach auch in bezug auf Amerika noch geschieht). Wenn z. B. Frankreich heute noch als Land geschildert wird, in dem die Freiheit regiert, und die Demokratie etwa

im Gegensatz zu Deutschland Wirklichkeit geworden ist, wo Generäle nichts zu sagen haben und die Diplomaten ihrem Volke verantwortlich sind —, so widerspricht dies den Tatsachen.

In Wahrheit richtet sich die französische Kulturproduktion, wie bei uns, nach den Bedürfnissen der bürgerlichen Interessenten. Dessen sind sich die Pariser Künstler bis auf verschwindende Ausnahmen (Gruppe Clarté) ebensowenig bewußt wie ihre deutschen Kollegen. Sie führen ein Atelierdasein, verstrickt in allerlei formalen Problemen. Aber wesentlichen Einfluß auf die Ereignisse, wie ihn seinerzeit die Enzyklopädisten hatten, vermögen und versuchen sie gar nicht mehr auszuüben.

Noch bis um die Jahrhundertwende heran war tatsächlich in Frankreich der Zeichner wie der Dichter eine aktive Kraft sozialer Entwicklung. (Man denke an Victor Hugo, Courbet, Zola, an L'assiette au beurre, an Steinlen, Grandjouin u. v. a.)

Heute aber herrscht in Paris dieselbe Stagnation, das gleiche Justemilieu wie bei uns. Der alte Barde Anatole France, der die traditionellen Freiheitsfunken des französischen Geistes ins 20. Jahrhundert hinübertragen wollte, schwebte in Wahrheit über den Wolken, letztes Symbol vergangener Zeiten.

Vereinzelte kämpfen ja noch den alten Kampf, etwa Masereel, Barbusse, die Clarté-Leute, aber als Außenseiter; der Begriff radikal hat seine frühere Schärfe eingebüßt. Romain Rolland, der gerne als Künder einer besseren Menschheit zitiert wird, ist ein ebenso milder Radikaler

wie etwa Herriot als Politiker (der nicht nur äußerlich Ebert ähnelt).

Das uns liebe und vertraute Frankreich des echten revolutionären Pathos und der unversöhnlichen sozialen Satire gehört dem 18. und 19. Jahrhundert an. Man vergleiche das Witzblatt „La Charette" mit der alten „Assiette au beurre". Der gleiche Niedergang wie etwa beim „Simplizissimus".

Es nützt nichts, sich Träumen hinzugeben — Frankreich ist heute intellektuell und geistig abgestorben, und diejenigen, die immer von „Tradition" reden, werden feststellen, wenn sie die einzelnen Säulen der Tradition untersuchen und beobachten — daß hier eine ähnliche Ausgehöhltheit und Zerrissenheit vorzufinden ist, wie überall sonst im Kultureuropa.

Es ist auch unzutreffend, wenn behauptet wird, die französische Kunst habe nun zurückgefunden nach Jahren des Irrens und des Experimentierens zur alten „klassischen" französischen Tradition. Besonders dumm ist diese Weisheit, wenn sie, wie ich wiederholt las, ausgespielt wird gegen den sogenannten Expressionismus — gegen die dieser Kunstgattung eigenen Verzerrungen und Übertreibungen —, wenn behauptet wird, man sei drüben endgültig damit fertig und zurückgekehrt zum ruhigen Fluß des Kontur, zum edlen Aufbau der Komposition, zum klassisch-idyllischen und mythologischen Genrebild der Poussin, le Naine, Ingres usw. Man ist voll Lob und verweist dabei gern auf Picasso oder Dérain, die bekanntlich schon zurückgefunden haben und nun sanft im Bett

der großen französischen Überlieferung schwimmen. Sieht man sich aber solche neuen Bilder von Picasso an, so ist das erste, was auffällt: die Formen, die nicht weniger deformiert sind wie die Köpfe und Körper auf unseren geschmähten Expressionistenbildern; für die ich im übrigen keineswegs eintreten will, wenn mir auch die gotisch sein sollende Härte dieser Darstellungen privat besser gefällt als die gummipuppenartigen, aufgeblasenen, an Elefantiasis gemahnenden Formen bei Picasso. Wo ist da die Klassik? Wo die „edle" Linie? Das einzige, was all diese Experimente mit dem „Klassischen" gemein haben, ist ihre Langweiligkeit.

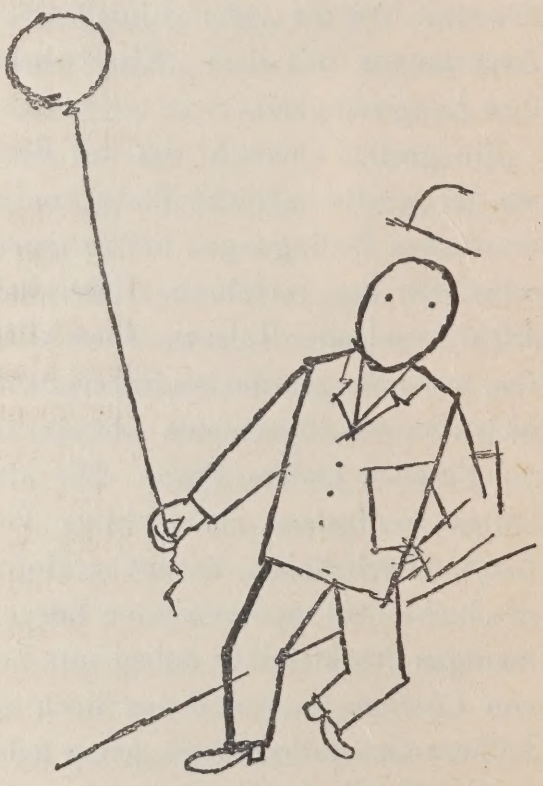
Ein großer Quatsch, das mit der Neuklassik —, heute wo der gesellschaftliche Boden und die sogenannten ökonomischen Bedingungen tief zerrissen sind, ungemein verschachtelt und verfahren. Heute haben die Bemühungen selbst blendender Talente, einen klassischen Stil zu schaffen, nur untergeordneten Experimentalwert — ändern aber nichts an der allgemeinen schöpferischen Stagnation. Mal ein bißchen andere Walze. Die alten klassischen Maler hatten wenigstens als wichtige Voraussetzung Inhalte: Große Geschehnisse, heroische Motive aus der Menschengeschichte; sie modernisierten Bürgerhelden auf antik, die heutigen Neuklassiker haben nur noch die „Drei Äpfel" von Cézanne — von denen doch weiß Gott schon eine frühere Generation lange genug gelebt hat.

Die Klassik der Heutigen kann eben nicht weniger harmonielos, ideenfeindlich, verlogen und verzerrt sein, als die übrigen sozialen Auswirkungen der bürgerlichen Klas-

senkultur. Bleibt letzten Endes eine mißglückte Anleihe an vergangenes, großes französisches Bürgertum. Dieses Sichverwandtfühlen mit der Klassik mag einen Grund haben in dem Ausruhenwollen nach dem Kriege — im Sicherheitsgefühl des Siegers. Aber eine solche Idylle muß gekünstelt und blutleer bleiben in dieser Welt der unausgetragenen, wenn auch an der französischen Oberfläche noch weniger als etwa in Mitteleuropa sichtbaren Klassengegensätze.

Paris ist heute nicht mehr das Zentrum der Kunst, ein solches Zentrum gibt es nicht mehr. Heute nach Paris als dem „Kunstzentrum der Welt" reisen, heißt, die Entwicklung wieder da weiterspinnen wollen, wo sie 1914 (endlich!) abgerissen ist.

Wozu das? Muß schon nach Paris gereist werden, warum mit vorgefaßter Meinung.



Statt einer Biographie

Die heutige Kunst ist abhängig von der bürgerlichen Klasse und wird mit ihr sterben; — der Maler, vielleicht ohne daß er will, ist eine Banknotenfabrik und Aktienmaschine, deren sich der reiche Ausbeuter und ästhetische Fatzke bedient, um sein Geld mehr oder weniger lukrativ anzulegen, um vor sich und der Gesellschaft als Förderer der Kultur, die auch danach ist, dazustehen. Vielen ist die Kunst auch eine Art Flucht aus dieser „pöbelhaften" Welt auf einen besseren Stern, in das Mondland ihrer Phantasie, in ein reineres, partei- und bürgerkriegloses Paradeis.

Der Individualitäts- und Persönlichkeitskult, der mit den Malern und Dichtern getrieben wird und den sie selbst, je nach Veranlagung, noch scharlatanhaft steigern, ist eine Kunstmarktangelegenheit. Je „genie"hafter die Persönlichkeit, um so größer der Profit.

Wie kommt der Künstler heute in der Bourgeoisie hoch? — — — durch Schwindel — — —. Meistens als proletarische Existenz anfangend, im dreckigen Atelier hausend, mit unbewußter, bewunderungswürdiger Anpassungsfähigkeit nach „oben" strebend, findet er bald einen Bonzen von Einfluß, der ihn „macht", das heißt: seinen

Weg auf dem Kapitalmarkt ebnet. Gelegentlich kreuzt diesen Weg ein Mäzen, der ihm hundert Mark monatlich gibt, dafür seine ganze Produktion stiehlt; oder er verfällt dem Kunsthändler — der bläst dem bürgerlichen Sammler Kauflust ein für alles. Immer feste natürlich mit Hilfe der Modeworte, die gerade die Konjunktur erfordert; dazu werden alle alten Requisiten des Heiligen- und Gottschwindels, viel Kosmik und Metaphysik herbeigeholt, wird mit dicken Backen in die Ewigkeitsposaune geblasen. Hinter den Kulissen zynischer Betrieb Eingeweihten gegenüber („Wo du nicht bist, Herr Organist, da schweigen alle Flöten!"), nach außen priesterhafte Kulturförderergeste. Der bekannte Star-Kult. So verlangt es das System — und das Geschäft blüht.

Die Künstler selbst, aufgeblasen oder zerwühlt, ihre begnadete Stellung herleitend vom Nichtfertigwerden mit der Welt, mit dem Leben, sind meistens verdummt und im Schlepptau des großen reaktionären Schwindels der gesamten Kunstkritik, die vollkommen subjektivistisch und unkontrollierbar in die Bilder hineingeheimnißt, was sich nur hineingeheimnissen läßt. Sie glauben „Schöpfer" zu sein und zum mindesten turmhoch über dem Durchschnittsbanausen zu stehen, dem es etwa einfällt, über den „tiefen Inhalt" eines der Bilder von Picasso oder Dérain zu lachen. Aber ihre „Schöpfungen" entsprechen ganz der Struktur des sogenannten Kulturgeistes: sie sind gedankenlos, tatsachenfeindlich und kampffremd. Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft,

so geschaffen für gotischen Heiligenkult, für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: „die Wirklichkeit, ach, sie ist häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen".

Oder seht sie euch an, die da an der Zeit leiden — wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen. Solchen Marasmus brauchen wir, immer feste Gotik und den alten Greco; und Ägypten nicht vergessen! Seht den großen Grünewald, oder Cézanne, der auf seine Orden so stolz war, oder Henri Rousseau, den lieben, alten, dummen douanier*), berauscht euch an der heiligen Einfalt — heute ist es ja so öde, so kalt, so leer. Und die heutige Revolution so nüchtern, so klanglos, so ohne Schwung (nur Lohnkampf — nicht wahr — gar keine Heiligkeit!). Die Menschen haben nämlich ganz vergessen, daß sie von Gott abstammen.

Es ist ein Irrtum, zu glauben, wenn einer Kreisel malt, Kuben oder tiefseelisches Gewirre — er sei dann, vielleicht im Gegensatz zu Makart, revolutionär. Seht euch Makart an; er ist ein Maler der Bourgeoisie, er malt ihre Sehnsüchte, ihre Inhalte und ihre Historie, und ihr? — was seid ihr anderes als klägliche Trabanten der Bourgeoisie. Eure snobistischen Ideen, eure eigenartigen Gedanken, von wem bezieht ihr sie? — — Arbeitet ihr etwa für das Proletariat, das der Träger der kommenden Kultur sein wird? Bemüht ihr euch, die Ideenwelt der Pro-

*) Zollbeamter.

letarier zu erleben und zu erfassen und den Ausbeutern und den Niederhaltern entgegenzustellen? was euch doch immerhin möglich sein müßte! Fragt ihr euch, ob es nicht endlich an der Zeit ist, mit euren perlmutternen Dekorationen aufzuhören? Ihr gebt vor, zeitlos zu sein und über den Parteien zu stehen, ihr Hüter des „elfenbeinernen Turmes" in euch, ihr gebt vor, für den Menschen zu schaffen — wo ist der Mensch?!! Was ist eure schöpferische Indifferenz und euer abstraktes Gefasel von der Zeitlosigkeit anderes als eine lächerliche, nutzlose Spekulation auf die Ewigkeit? Eure Pinsel und Federn, die Waffen sein sollten, sind leere Strohhalme.

Geht aus euren Stuben heraus, wenn es euch auch schwer wird, hebt eure individuelle Absperrung auf, laßt euch von den Ideen der arbeitenden Menschen erfassen und helft ihnen im Kampf gegen die verrottete Gesellschaft.

Der Mensch ist nicht gut — sondern ein Vieh! Die Menschen haben ein niederträchtiges System geschaffen — ein Oben und ein Unten. Einige verdienen Millionen, während Abertausende knapp das Existensminimum haben. In Südamerika heizte man Lokomotiven mit Korn, in Rußland starben damals viele vor Hunger. Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert — oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet — ist das vielleicht keine Kultur?

Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten „Geistigen", diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Hier, wo es gilt auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite — heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen.

Es herrscht der Glaube an die alleinseligmachende Privatinitiative. Mitzuhelfen, diesen Glauben zu erschüttern und den Unterdrückten die wahren Gesichter ihrer Herren zu zeigen, — ist der Sinn meiner Arbeit.

Es ist Pflicht des revolutionären Künstlers, verdoppelte Propaganda zu treiben, um das Weltbild von den übernatürlichen Kräften, von Gott und den Engeln zu reinigen, um dem Menschen den Blick zu schärfen für sein reales Verhältnis zur Umwelt. Die längst verbrauchten Symbole und mystischen Verzückungen des dümmsten Heiligenschwindels, von dem die heutige Malerei voll ist, was sollen sie uns noch? Das Leben ist stärker in seinen Anforderungen, als daß dieser gemalte Unsinn noch standhalten könnte.

Was ihr tun sollt, welchen Inhalt ihr euren Gemälden geben sollt?

Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. —

Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber

ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr nur wollt! Indem ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen.

Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein —, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik.

Der expressionistische Anarchismus muß aufhören. Heute gefallen sich die Maler notgedrungen in ihm — da sie unaufgeklärt sind, nicht mit den arbeitenden Menschen im Zusammenhang stehen. Es wird eine Zeit kommen, in der der Künstler nicht mehr jener bohèmehafte, schwammige Anarchist ist — sondern ein heller, gesunder Arbeiter in der kollektivistischen Gesellschaft. Solange dieses Ziel von der arbeitenden Masse noch nicht verwirklicht ist, wird der Geistige ungläubig, zynisch hin und her schwanken. Erst nach dem Sieg der Arbeiterklasse wird die Kunst aus dem dünnen Bett strömen, in dem sie heute blutarm durch das Leben der oberen „Zehntausend" fließt, und wieder als voller Strom sich der ganzen arbeitenden Menschheit mitteilen. Erst dann hat das Monopol des Kapitals auf geistige Dinge ein Ende gefunden. —

Dies schreibe ich an Stelle der so beliebten, immer und immer wieder gewünschten biographischen Notizen. Es war mir wesentlicher, Erkenntnisfakten und allgemein gül-

tige Forderungen auf Grund der Erfahrungen meines Lebens auszusprechen, als all die dummen, äußerlichen Zufälligkeiten meines Lebens aufzuzählen, wie da sind: Geburtstag, Familientradition, Schulbesuch, erste Hose, Künstlers Erdenwallen von der Wiege bis zum Grabe, Schaffensdrang und -rausch, erster Erfolg usw. usw.

Das Getute um das eigene Ich ist vollkommen belanglos.

Werke von George Grosz im Malik-Verlag

Mappenwerke

I. George Grosz-Mappe
1916

Kleine Grosz-Mappe
1917

Gott mit uns
1919

Im Schatten
1921

Die Räuber
1922

Bücher

Abrechnung folgt!

Mit Pinsel und Schere

Ecce homo

Das Gesicht der herrschenden Klasse

Von George Grosz illustrierte Bücher
im Malik-Verlag

Richard Huelsenbeck

Phantastische Gebete

Wieland Herzfelde

Tragigrotesken der Nacht

Franz Jung

Die rote Woche

Arbeitsfriede

Upton Sinclair

Hundert Prozent

Martin Andersen Nexö

Die Passagiere der leeren Plätze

Buchdruckerei
Julius Klinkhardt, Leipzig

85-B5992

SPECIAL
NE
654
G76
K96
1925
c.1

85-B
15992

THE GETTY CENTER
LIBRARY